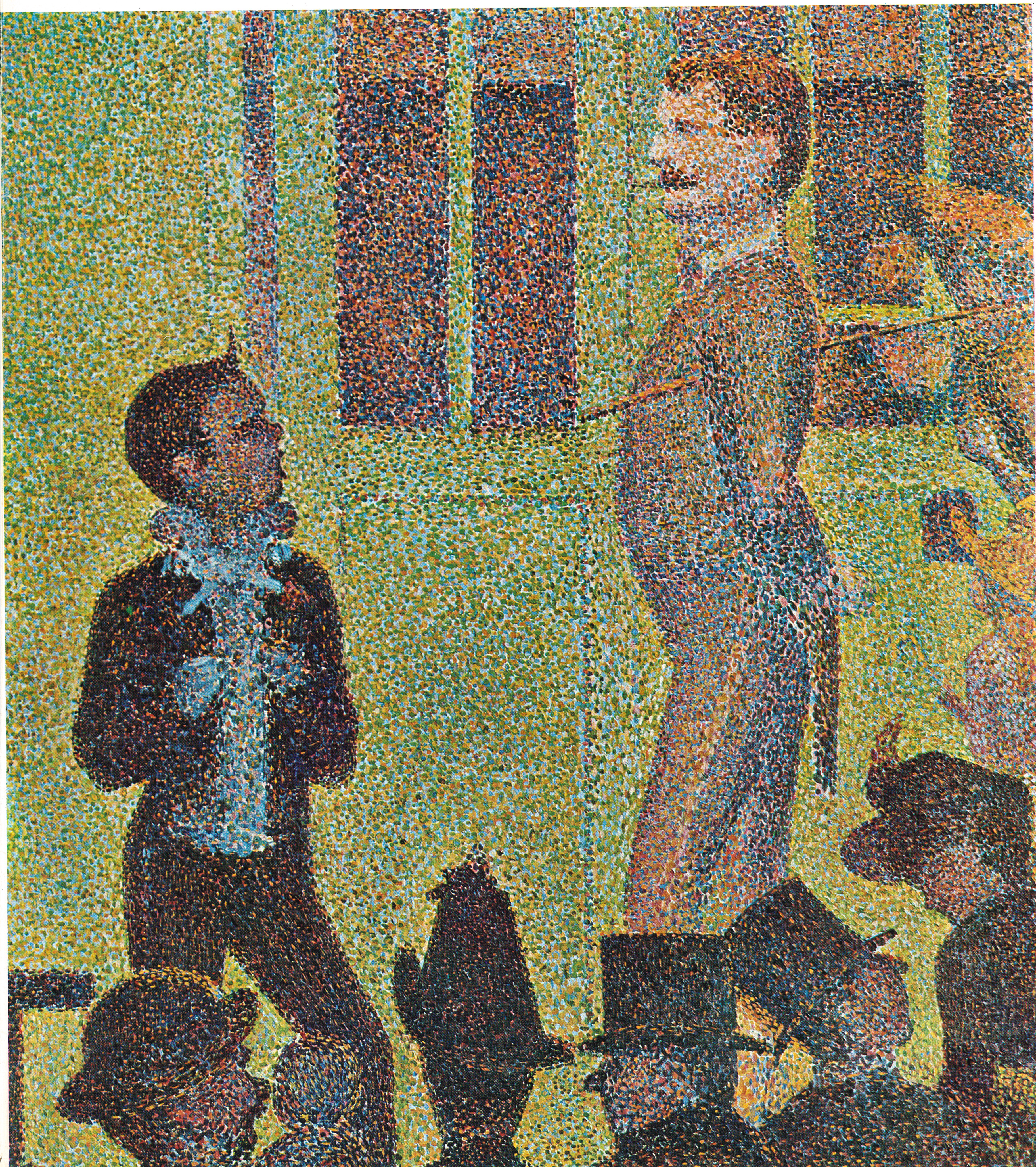
ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

12

Σερά



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

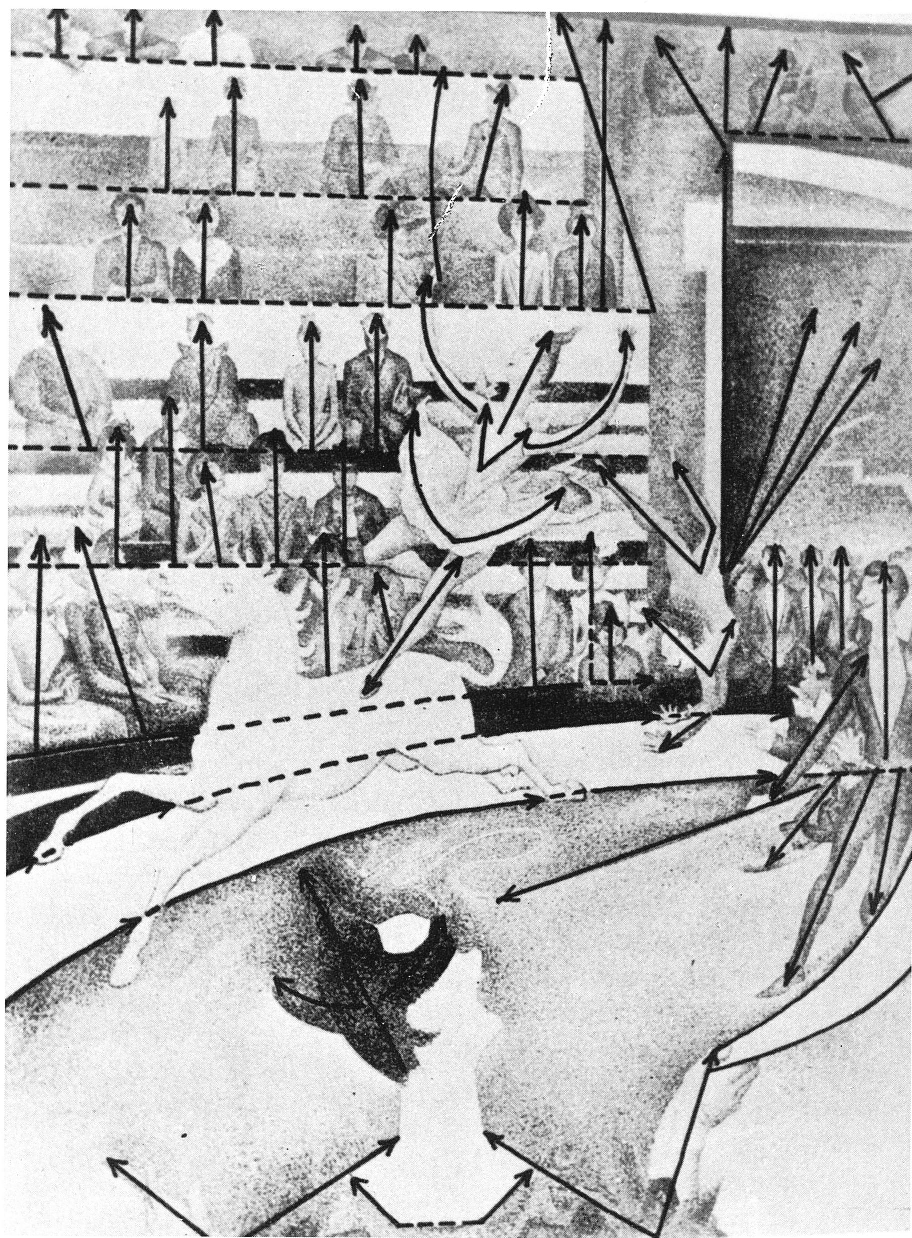
Seurat

ΔΕΝ ΕΧΕΙ καὶ πολλὰ νὰ πῆ κανεὶς γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ Ζὼρζ Σερά, ἔξω ἀπ᾽ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ ζωγραφικό του ἔργο, τὶς ἐκθέσεις του καὶ τὶς μάχες ποὺ ἔδωσε πρῶτα ἐνάντια στὴν ἐπίσημη ζωγραφικὴ κι ἔπειτα ἐνάντια στοὺς ἐμπρεσιονιστές. Οἱ ἐμπρεσιονιστὲς μάλιστα δὲν ἤθελαν μὲ κανένα τρόπο νὰ ἐκθέτουν ἔργα τους μαζὶ μὲ τὸν Σερὰ καὶ μὲ τοὺς φίλους του.

Ὁ Σερὰ γεννήθηκε στὸ Παρίσι τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1859. Στὰ 1878 γράφτηκε στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, ὅπου δέχτηκε τὴν ἐπίδραση τοῦ Ἔνγκρ καὶ τοῦ Πυβὶ ντὲ Σαβάν. Ἐκεῖ εἶχε ἴσως καὶ τὴν εὐκαιρία νὰ δῆ ἀντίγραφα τοῦ Πιέρο ντελλὰ Φραντσέσκα. Πήγαινε συχνὰ στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σουλπικίου, στὸ παρεκκλήσιο τῶν Ἀγγέλων, ὅπου τοῦ ἀποκαλύφθηκε τὸ «ὀπτικὸ μίγμα» ποὺ εἶχε ἤδη παρατηρήσει στὸν Ντελακρουὰ ὁ Μπωντελαίρ. Στὰ 1878 ἐπίσης ἔγινε καὶ ἡ Δ′ ἐμπρεσιονιστικὴ ἔκθεση, ποὺ τὸν σημάδεψε βαθιὰ καὶ ἀπροσδόκητα.

Εἶχε πιὰ φύγει ἀπὸ τὴ Σχολὴ ὅταν ξεκίνησε, στὰ 1879, νὰ κάμη τὴ στρατιωτική του θητεία. Ἐπιστρέφοντας στὰ 1880, ἐνδιαφέρεται ἀπ᾽ τὴν πρώτη στιγμὴ γι᾽ αὐτὸ ποὺ θ᾽ ἀποτελέση τὸ βασικό του πρόβλημα: ν᾽ ἀποδώση τὸ φῶς σύμφωνα μὲ τὶς μεθόδους ποὺ ὑπαγορεύουν οἱ ἐντελῶς πρόσφατες ἐπιστημονικὲς θεωρίες.

C. LONZI



1

Ζὼρζ Σερὰ

Μιὰ ἰδιοσυγκρασία θεωρητικοῦ

Διαβάζει Σεβρέλ, Ν. Ο. Ροόντ, Ντ. Συττέρ. Πίνακές του ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ δὲν μᾶς εἶναι οὐσιαστικὰ γνωστοί, γιατὶ ἀπὸ τὰ 1881 ὡς τὰ 1883 ἀφοσιώνεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὸ σχέδιο. Ἀρχίζει νὰ ζωγραφίζη γύρω στὰ 1882. Στὰ 1883 στέλνει γιὰ πρώτη φορὰ ἔργα του στὸ Σαλόν, ποὺ δέχεται ἕνα μονάχα σχέδιό του...

Στὰ 1884, ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Σαλὸν τοῦ ἀπορρίπτει ἕνα πίνακα δύο ἐπὶ τρία μέτρα, τὸ Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ. *Στὸ μεταξὺ ἀπὸ τὸ 1883 μιὰ ὁμάδα καλλιτεχνῶν εἶχε ὀργανώσει, σὲ ἀνταγωνισμὸ πρὸς τὸ ἐπίσημο Σαλόν, ἕνα «Σαλὸν τῶν Ἀποκλεισμένων». Ἡ ἴδια αὐτὴ ὁμάδα ἱδρύει στὰ 1884 τὸ Σαλὸν τῶν Ἀνεξάρτητων Καλλιτεχνῶν, ὅπου ὁ Σερὰ ἐκθέτει τὸ* Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ. *Τὸ ἴδιο καλοκαίρι ἀρχίζει τὴν* Γκρὰντ Ζάτ, *ποὺ θὰ τὴν τελειώση τὸν ἑπόμενο χρόνο. Ἔπειτα πηγαίνει νὰ ζωγραφίση στὴν ἀκτὴ τῆς Βρέστης, στὸ Γκρὰν-Κάν. Στὸ μεταξὺ ὁ Σινιὰκ τὸν γνωρίζει στὸν Πισσαρρὸ κι ἐκεῖνος πάλι τὸν συστήνει στὸν Ντυρὰν-Ρυέλ, τὸν ἔμπορο πινάκων ποὺ στὰ 1886 ἐκθέτει μ' ἐπιτυχία στὴ Νέα Ὑόρκη πίνακες ἐμπρεσιονιστῶν καὶ νέων, ὅπως ὁ Σερά, ζωγράφων.*

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἐκδηλώνονται καὶ τὰ πρῶτα σημάδια προστριβῶν μὲ τοὺς ἐμπρεσιονιστές, ποὺ ὁ Πισσαρρὸ τοὺς εἶχε κιόλας χαρακτηρίσει ρομαντικούς. Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Σερὰ καὶ ὁ Σινιὰκ παίρνουν μέρος στὴν ἔκθεση τῆς ὁμάδας στὰ 1886, ὁ Μονέ, ὁ Ρενουὰρ κι ὁ Σισλὲ ἀποσύρονται. Ὁ Σερὰ ἐκθέτει μεταξὺ ἄλλων τὴν Γκρὰντ Ζὰτ *καὶ τέσσερα τοπία. Ἡ κριτική, ἐχθρική, ἀρνεῖται ἀκόμα καὶ τὴν πρωτοτυπία τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν. Μερικοὶ ὅμως ζωγράφοι — κι ἀνάμεσά τους ὁ Βὰν Γκὸγκ — τοὺς προσέχουν καὶ τοὺς ἐπιδοκιμάζουν. Ὁ συμβολιστὴς Βέλγος ποιητὴς Βεράρεν φέρνει σ' ἐπαφὴ τὸν Σερὰ μὲ τὴν «Ὁμάδα τῶν Εἴκοσι» τῶν Βρυξελλῶν. Ὁ κριτικὸς Φελὶξ Φενεὸν πάλι ἀφιερώνει στὸν πίνακα τοῦ Σερὰ ἕνα μεγάλο ἐνθουσιῶδες ἄρθρο καὶ υἱοθετεῖ τὸν ὅρο Νεοεμπρεσιονισμὸς (ἀντίθετα μὲ τὸν Σερὰ ποὺ μιλοῦσε γιὰ Χρωμο-λουμιναρισμό). Οἱ λεπτομέρειες ποὺ δίνει ὁ Φενεὸν ἀνησυχοῦν τὸν Πισσαρρὸ γιατὶ φοβᾶται, ὅπως ἀργότερα κι ὁ Σερά, μήπως διαδοθοῦν ὑπερβολικὰ τὰ τεχνικὰ μυστικὰ τῆς ὁμάδας τους.*

Στὰ 1886 ὁ Σερὰ ζωγραφίζει στὴν Ὁνφλέρ. Στὸ τέλος τῆς ἴδιας χρονιᾶς ἀρχίζει τὶς Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν. *Ὁ Φενεόν, ποὺ γίνεται ὁ θεωρητικὸς τοῦ κινήματος, γράφει ἕνα ἀποφασιστικὸ ἄρθρο γιὰ τὸν Σερὰ στὴ «Μοντέρνα Τέχνη» τῶν Βρυξελλῶν γιὰ νὰ ἐξηγήση τὸ νόμο τῆς «ταυτόχρονης ἀντιθέσεως», ποὺ εἶχε ἀποκαλύψει ὁ Σεβρέλ. Παρὰ τὴν ἔλλειψη κατανοήσεως ἀπὸ μέρους τοῦ κοινοῦ καὶ τὴν ψυχρότητα τοῦ Μονέ, ὁ Σερὰ συνεχίζει τὸ δρόμο του. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ γνωρίζεται μὲ τὸ σοφὸ Κάρολο Ἀνρύ. Στὰ 1887 ἀρχίζει τὴν* Παρέλαση, *μὲ βάση μιὰ «τέλεια κι ἀσυνείδητη μαθηματικὴ ἐπιστήμη», βγαλμένη ἀπὸ τὶς θεωρίες τῆς δυναμογένειας. Παράλληλα ἐκθέτει στὶς Βρυξέλλες καὶ στοὺς Ἀνεξάρτητους. Ἡ «Ἀνεξάρτητη Ἐπιθεώρηση», ποὺ τὴ διευθύνουν ὁ Γ. Κὰν καὶ ὁ Φ. Φενεόν, συνδέει μὲ τὰ ἄρθρα της τοὺς συμβολιστὲς ζωγράφους καὶ συγγραφεῖς.*

Ὁ Σερὰ ζωγραφίζει θαλασσινὰ τοπία στὸ Πὸρτ-ἀν-Μπεσσὲν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1888 καὶ στὸ Κροτουὰ τὸ 1889. Τὸν ἴδιο χρόνο ἀρχίζει δυὸ ἄλλα ἔργα (τὴν Παραζάλη τοῦ Χοροῦ *καὶ τὴ* Γυναίκα ποὺ πουδράρεται) *ποὺ θὰ ἐκτεθοῦν, μαζὶ μ' ἕξι τοπία του, στοὺς Ἀνεξάρτητους στὰ 1890. Τρία ὅμως τοπία ποὺ εἶχε ἐκθέσει ὁ Σερὰ τὴν προηγούμενη χρονιὰ εἶχαν ἀπογοητεύσει τὸν Φενεόν· κι ἀπὸ τότε ἡ ἴδια αὐτὴ ἀπογοήτευση θὰ κυριεύση τοὺς φίλους του. Ὁ Πισσαρρὸ ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸν Νεοεμπρεσιονισμό. Ἡ* Παραζάλη τοῦ χοροῦ, *ποὺ ἐκτίθεται στὶς Βρυξέλλες, συγκεντρώνει τὰ πυρὰ τῆς κριτικῆς ποὺ τὸ βρίσκει ἔργο ἀποκρουστικό. Ἀρχίζει τότε ὁ Σερὰ τὸ* Τσίρκο, *ποὺ θὰ τὸ ἐκθέση τὸ 1891 στοὺς Ἀνεξάρτητους προτοῦ κὰν τὸ τελειώση. Ὁ θάνατος τὸν βρίσκει κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκθέσεως, στὶς 29 Μαρτίου, σὲ ἡλικία τριανταδύο χρόνων. Οἱ δικοί του τοῦ ἔκαμαν ἐπίσημη κηδεία.*

Τέλειο συνταίριασμα τοῦ πνεύματος τῆς γεωμετρίας καὶ τοῦ πνεύματος τῆς λεπτότητας

(Ζὰν Κασσοὺ)

ΣΤΑ ΕΠΤΑ χρόνια ποὺ πέρασαν ἀπὸ τὸ *Μπάνιο στὴν 'Ανιὲρ* (1883 - 1884) ὡς τὴ λοιμώδη κυνάγχη ἀπ' τὴν ὁποία πέθανε ἄξαφνα στὶς 29 Μαρτίου 1891, ὁ Ζὼρζ Σερὰ δὲν ἔπαψε νὰ ἐξελίσσεται. Τόσο πολὺ μάλιστα, ποὺ δὲν μποροῦμε κὰν νὰ παρακολουθήσωμε τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης του ἀπὸ τὴ μιὰ περίοδο στὴν ἄλλη. Προχώρησε μὲ τὴν πεποίθηση τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ἔχει μιὰν ἰδέα καὶ τὴν ἀναπτύσσει μὲ σκοπὸ νὰ τὴν ἐπιβάλη. Ποιά νά 'ταν ὅμως ἡ ἰδέα αὐτή;

ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ κοίταγμα, τὸ ἔργο τοῦ Σερὰ μοιάζει νὰ κυριαρχῆται ἀπὸ μιὰ τέχνη ὀρθολογιστική, εὐκολοπροσδιόριστη· τὸ βασικὸ ὅμως στοιχεῖο, ἐκεῖνο ποὺ προβάλλει ἀμεσώτερα καὶ διαφοροποιεῖ τὸν Σερὰ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ προηγήθηκαν — ἰδιαίτερα τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς — δὲν παύει νά 'ναι τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ αἰσθάνεται γιὰ τὶς χρωμο-λουμιναριστικὲς λύσεις ποὺ ὑπαγόρευε ἡ ἐπιστήμη. Πρέπει ὡστόσο νὰ παρατηρήσωμε πώς, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐποχή, ἡ ἐπιστημονικὴ τοποθέτηση μπορεῖ νὰ ἔχη γιὰ τὸν καλλιτέχνη ὁλότελα διαφορετικὴ σημασία. Στὶς μέρες μας ὁ ζωγράφος ποὺ ἀφοσιώνεται στὴ μελέτη τοῦ φωτὸς θὰ εἶναι ἀσφαλῶς καλλιτέχνης τῆς «ὄπ-ἄρτ». Ζώντας σ' ἕνα κόσμο ποὺ τὸν κατακλύζει μὲ τὴν ποιότητα τῶν ἐκδηλώσεών του, θὰ συλλάβη τὸ ἔργο του σὰ μιὰ σειρὰ ἀντικειμένων ποὺ πρέπει νὰ μετέχουν στὴν πολύπλοκη φαινομενολογία τοῦ σύγχρονου ρυθμοῦ. Ὁ Σερά, ὅπως καὶ ὁ Ρεμπώ, ἀνακάλυψε μιὰ νέα πηγὴ στὴν πεῖρα του ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ στὶς σχέσεις του μὲ τὸν κόσμο τῆς τεχνικῆς ποὺ ἀνέτελλε. Γι' αὐτὸ στοὺς δυὸ αὐτοὺς ἀνθρώπους διαπιστώνομε τὸ γεμάτο πίστη καὶ περίσκεψη στοχασμὸ ἐκείνων ποὺ μετέχουν κάθε στιγμή, μὲ μυστικὴ σχεδὸν κατάνυξη, στὰ ἐξαιρετικὰ γεγονότα.

Τὰ ἔργα ποὺ ἔκανε ὁ Σερὰ πρὶν ἀπὸ τὸ *Μπάνιο στὴν 'Ανιὲρ* (τοπία τῶν προαστίων, τῆς Μονμάρτρης, ἐργάτες ποὺ σπάζουν πέτρες καὶ κηπουροὺς στὴ δουλειά τους) εἶναι ἐνδιαφέροντα γιὰ τὶς πνευματικὲς λύσεις ποὺ παρουσιάζουν. 'Απὸ τὴ μιὰ μεριὰ ὁ καλλιτέχνης ἐγκλιματίζεται μὲ τὸ πρῶτο στὴν ποιητικὴ τοῦ ὑπαίθρου, ἀπὸ τὴν ἄλλη νιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ δαμάση τὸ φῶς γιὰ νὰ πετύχη, ἂν καὶ μὲ ἁπλὸ ἀκόμα τρόπο, τὴν ἐντύπωση τῆς ἁρμονίας ποὺ θὰ ἐπιδιώκη πάντα μὲ ὅλη του τὴν καρδιά.

Ὁ κριτικὸς Φελὶξ Φενεὸν διηγεῖται πὼς ὁ Σερὰ ἐπανελάμβανε τὰ λόγια τοῦ Κορό: «Πάνω ἀπ' ὅλα ἀγαπῶ τὸ σύνολο, τὴν ἁρμονία τῶν τόνων. Τὸ χρῶμα προκαλεῖ ἐντυπώσεις ἀπότομες ποὺ δὲ μ' ἀρέσουν». Πραγματικά, ἀκόμα καὶ στὸ *Μπάνιο στὴν 'Ανιέρ,* ὁ Σερὰ υἱοθετεῖ κυρίως χρώματα γαιώδη. Τὴ σημασία τῆς ἀνακαλύψεως τῶν ἐμπρεσιονιστῶν σχετικὰ μὲ τὴ χρήση τῶν χρωμάτων τοῦ πρίσματος θὰ τοῦ τὴν ἀποκαλύψη ὁ Σινιάκ. Ὡστόσο, προτοῦ καταπιαστῆ μ' αὐτὸν τὸν πίνακα, ὁ Σερὰ εἶχε κάμει μιὰν ὁλόκληρη σειρὰ προκαταρκτικὲς μελέτες, ὅπου ἐκδηλώνονται τὰ πρῶτα σημάδια τῆς ἀληθινῆς του κλίσεως. 'Εδῶ ἡ ζωγραφικὴ τέχνη μοιάζει ἔμφυτη καὶ τὸ θέαμα τῆς πραγματικότητας τείνει νὰ ἐπιβληθῆ χωρὶς καλλιτεχνικὰ προηγούμενα. Τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ ἀρχίζει νὰ διαγράφεται μὲ ἀκρίβεια καὶ αὐστηρότητα, προβάλλει μέσ' ἀπὸ δυναμικὲς ἀντιθέσεις φωτεινῶν σχημάτων. Τὴν ἐντύπωση αὐτή, ποὺ προέρχεται ἀπὸ μιὰν αὐθόρμητη ἀνάγκη ἀλήθειας, θὰ τὴν πραγματώση ὁ καλλιτέχνης στὰ ἑπόμενα χρόνια μὲ ἐκπληκτικὴ θεωρητικὴ διαίσθηση.

Τὸ *Μπάνιο στὴν 'Ανιέρ,* ὅπως καὶ ἡ *Γκρὰντ Ζάτ,* ἔχουν λιγότερα νέα στοιχεῖα ἀπ' ὅ,τι αὐτὲς οἱ προκαταρκτικὲς σπουδές. Στοὺς δυὸ αὐτοὺς πίνακες βλέπομε τὴν προσπάθεια ἑνὸς χαριτωμένου νέου νὰ συνοψίση ἁπλὰ καὶ καθαρὰ τὶς θέσεις ποὺ ἔχει διαλέξει. 'Ενῶ οἱ ἐμπρεσιονιστὲς — καὶ προπάντων ὁ Σεζὰν — εἶχαν διακηρύξει πὼς ἦταν ἄτοπο νὰ συλλαμβάνη ὁ καλλιτέχνης μιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση μὲ τὰ στοιχεῖα της δεμένα, ὁ Σερὰ στὰ ἔργα του συγκεντρώνει, σ' ἕνα περιβάλλον ἕτοιμο νὰ τὶς δεχτῆ,

μορφὲς ποὺ τὶς μελέτησε πρῶτα ξεχωριστά. Αὐτὸ φυσικὰ δὲ μειώνει τὴ σημασία αὐτῶν τῶν πινάκων. Δὲν εἶναι μόνο πολὺ πετυχημένοι, ἀλλὰ παρουσιάζουν καὶ στοιχεῖα τεχνικὰ κι ἐντυπώσεις φωτὸς χαρακτηριστικὲς γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Ἀργότερα ὁ Σερὰ θὰ ὀργανώση τὰ διάφορα ἐπίπεδα τῶν συνθέσεών του μέσα ἀπὸ ἕνα βάθος ποὺ δὲν ὑποδηλώνεται προοπτικά, ἀλλὰ διαμέσου τῆς ἀντιλήψεως.

ΑΠΟ ΤΩΡΑ ὁ καλλιτέχνης καθορίζει τὸν τρόπο ἐργασίας γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς ἔργου, ποὺ δὲ δίνει, ὅπως οἱ ἐμπρεσιονιστικοὶ πίνακες, τὴν ἐντύπωση τοῦ προσωρινοῦ. Ἀπὸ τώρα καταλαβαίνουμε τί σημαίνουν γι' αὐτὸν τὰ δεδομένα τῆς ὀπτικῆς ἐπιστήμης: ἐνῶ οἱ πρῶτοι ἐμπρεσιονιστὲς ἀναζητοῦσαν κυρίως στὶς θεωρίες τοῦ Σεβρὲλ μιὰν ἐπικύρωση γιὰ ν' ἀφήσουν ἐλεύθερη τὴν ἄμεση ἀντίληψη, ὁ Σερὰ βλέπει σ' αὐτὲς μιὰν ἀναγκαστικὴ διαδρομή, μιὰν ἔννοια ποὺ πρέπει νὰ ἀφομοιώση. Ἂς θυμηθοῦμε τί ἔγραφε ὁ σοφὸς Νταβὶντ Συττὲρ σ' ἕνα ἄρθρο γιὰ τὰ φαινόμενα τῆς ὁράσεως ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ «Ἡ Τέχνη» τοῦ 1880: «Οἱ κανόνες, παρὰ τὸν ἀπόλυτο χαρακτῆρα τους, δὲν ἀποτελοῦν ἐμπόδιο στὸν αὐθορμητισμὸ τῆς ἐπινοήσεως, οὔτε τῆς ἐκτελέσεως. Ἡ ἐπιστήμη, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἀβεβαιότητα, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ κινούμαστε μὲ ἀπόλυτη ἐλευθερία». Ἕνας ὁρισμός, θά 'λεγε κανείς, γι' αὐτὸ ποὺ θὰ γίνη ἡ μεγάλη ἐπιτυχία τοῦ Σερά.

Τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐκθέτει τὴν *Γκρὰντ Ζάτ*, ἀνάμεσα στοὺς τόσους «ἐπαγγελματίες συκοφάντες» τοῦ τύπου — ὅπως τοὺς ἀποκαλοῦσε ὁ Ριγουώλντ — βρισκόταν κάποιος ποὺ ἔμοιαζε μὲ τὸν Σερὰ ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις: ἐχθρὸς τῶν ρομαντικῶν ψευτο-ιδανικεύσεων, ὅλος μάτια γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὶς ἐκπλήξεις ποὺ μπορεῖ νὰ ἐπιφυλάξη, παρατηρητὴς εὐσυνείδητος καὶ σχολαστικὸς ποὺ ἤθελε ὄχι μόνο νὰ ἑρμηνεύη ἀλλὰ καὶ νά 'ναι ἀπόλυτα κατατοπισμένος, μὲ δυὸ λόγια ὁ νέος ἄνθρωπος τῆς ἐποχῆς 1870 - 1900. Ἔχοντας συνειδητοποιήσει ἀπὸ τὰ 1884 τί ἀντιπροσώπευε τὸ *Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ*, ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς κατάλαβε ἀμέσως πὼς εἶχε μπροστά του κάτι πολὺ σημαντικό. Τί θὰ μπορούσαμε σήμερα νὰ προσθέσωμε στὰ ὅσα ἔγραψε στὴν ἐπιθεώρηση «Βὸγκ» τῶν συμβολιστῶν ὁ Φενεόν; «Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι διάφανη καὶ πάλλεται μ' ἕναν τρόπο παράξενο, ἡ ἐπιφάνεια μοιάζει νὰ τρεμοπαίζη. Ἐδῶ ἕνα λιβάδι σκιερό: ἀναρίθμητες πινελιὲς δίνουν τὸν εἰδικὸ τόνο τοῦ χόρτου· ἄλλες, πορτοκαλιὲς καὶ διάσπαρτες, ἐκφράζουν τὸ σχεδὸν ἀδιόρατο φῶς τοῦ ἥλιου· ἄλλες, πορφυρές, παρεμβάλλουν στὸ πράσινο τὸ συμπληρωματικό του χρῶμα· ἕνα γαλάζιο, ποὺ τὸ προκαλεῖ μιὰ γειτονικὴ ζώνη ἡλιόλουστου γρασιδιοῦ, πυκνώνει τὶς κηλίδες του ὡς τὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ κι ἐλαττώνεται προοδευτικὰ πέρα ἀπ' τὴ γραμμὴ αὐτή...».

Ἀπομονωμένα στὸν πίνακα τὰ χρώματα αὐτὰ ἀνασυντίθενται ἐπάνω στὸν ἀμφιβληστροειδῆ, πράγμα ποὺ προκαλεῖ ἕνα μίγμα ὄχι χρωμάτων-ὕλης, ἀλλὰ χρωμάτων-φωτός. Ξέρουμε πὼς ἡ φωτεινότητα τοῦ ὀπτικοῦ μίγματος εἶναι πάντα ἀνώτερη ἀπὸ τοῦ ὑλικοῦ μίγματος, ὅπως τὸ ἀπέδειξαν οἱ πολυάριθμες ἐξισώσεις φωτεινότητας τοῦ Ν. Ο. Ροόντ.

Ἐκτὸς ἀπ' τὴν *Γκρὰντ Ζάτ*, ὁ Φενεὸν εἶχε μπροστά του τέσσερα τοπία, μερικὰ ζωγραφισμένα στὸ Γκρὰν-Κὰν στὰ 1885. Τὰ θαλασσινὰ αὐτὰ τοπία εἶχαν ἀναμφίβολα τὴ σημασία τους στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου τοῦ Σερά, ἀφοῦ μετὰ τὴν ὁλοκλήρωσή τους πρόσθεσε στίγματα στὴν *Γκρὰντ Ζάτ*.

ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ στὸ Παρίσι ὁ Σερὰ ἐπεξεργαζόταν τὰ τοπία του στὸ ἐργαστήρι του. Βρέθηκε ὡστόσο ὑποχρεωμένος ἀπ' τὰ πράγματα νὰ ἐπιζητήση γιὰ τὶς συνθέσεις του τὴ σφιχτὴ ἐκείνη δομὴ τῆς φύσεως ποὺ ἀναφέρει ὁ Σεζάν, καὶ ποὺ ἀντιτίθεται στὰ παραδοσιακὰ τεχνάσματα ποὺ εἶχε χρησιμοποιήσει ὁ Σερὰ στὰ πρῶτα του βήματα. Ἐνῶ οἱ ζωγράφοι, ἀπὸ τὸν Βὰν Γκὸγκ ὡς τοὺς «φὼβ» κι ὡς τὸν Πικάσσο, εἶχαν ἀρχίσει ν' ἀντιδροῦν στὸν Ἐμπρεσιονισμὸ καὶ νὰ ζητοῦν τὴν ἐπιστροφὴ στὸ βάρος τῆς ὕλης, ὁ Σερὰ ἀπαντοῦσε σὲ μιὰν ἄλλη ἀπαίτηση: πάσχιζε νὰ συλλάβη μιὰ διάχυτη φωτεινότητα ποὺ τὴν ἔβλεπε σὰν ἐνεργητικὴ δομὴ τοῦ κόσμου. Τοὺς ἴδιους στόχους εἶχε ἄλλωστε κι ὁ Σεζάν, ἀλλὰ στὴν πραγματοποίησή τους ἀντιμετώπισε ἕνα σωρὸ δυσκολίες ἐξαιτίας τῶν ἀντιφάσεων ποὺ περιεῖχε ἡ πνευματική του συγκρότηση. Ἀντίθετα ὁ Σερὰ ἔμοιαζε νὰ ἐργάζεται ὁλότελα ἀπερίσπαστος καὶ νὰ πετυχαίνη τὸ στόχο του ἄμεσα κι ἀλάνθαστα. Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν περιορισμένο. Μᾶς καταπλήσσει ὁ ἀριθμὸς τῶν στοιχείων ποὺ παρεμβαίνουν σὲ μιὰ τόσο ἁπλὴ διαδικασία. Τὴ στιγμή, παραδείγματος χάρη, ποὺ ἐλευθερώνει τὸ φῶς ἀπ' τὴν αἰσθησιακὴ ἕλξη ποὺ ἀσκοῦν ἐπάνω του τὰ ἀντικείμενα (ὅπως στὰ ἔργα τοῦ Μονὲ καὶ τοῦ Ρενουάρ), τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ φῶς γίνεται τὸ παραστατικὸ ἰσοδύναμο τῶν παλλόμενων ἐνεργειῶν τοῦ χώρου, προβάλλει τὰ ἀντικείμενα (ἕνα κορμὸ δένδρου, ἕνα βράχο, τὸ καπέλο ἑνὸς Παριζιάνου, ἕνα σύννεφο) στὴ σχεδὸν κοινότοπη παρουσία τους, προσαρμοσμένη στὸ κοινὸ αἴσθημα. Δὲν πρόκειται μὲ κανένα τρόπο γιὰ στοιχεῖο τῆς πολιτιστικῆς ἐξελίξεως τῆς ἐποχῆς, ποὺ προσανατολίζεται ν' ἀνακαλύψη ξανὰ τὸ πρωτόγονο καὶ τὸ συμβολικό, ὅπως στοὺς πίνακες τοῦ Γκωγκὲν καὶ περισσότερο ἀκόμα τοῦ Πυβὶ ντὲ Σαβάν.

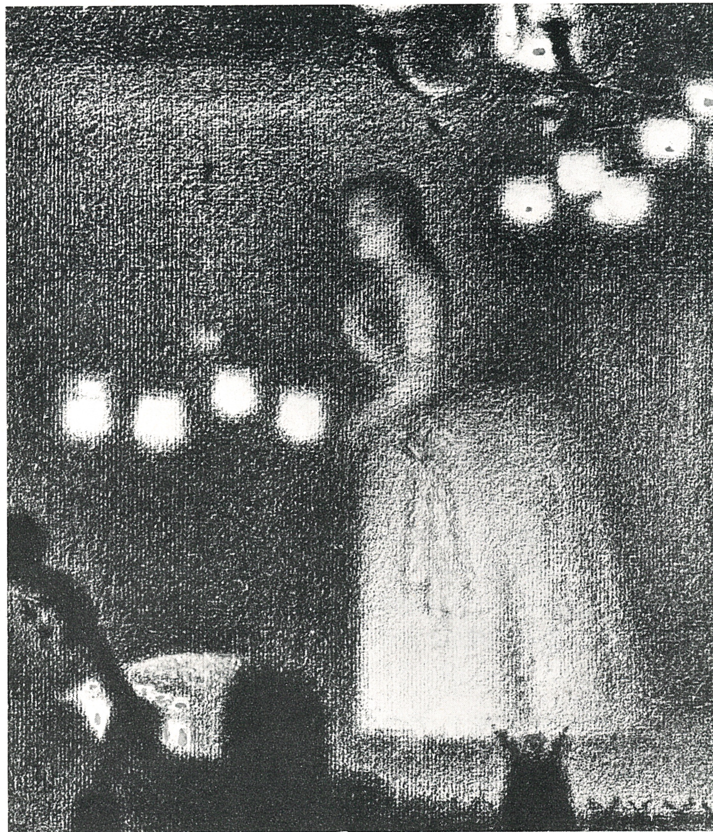
Πραγματικὰ ὁ Σερὰ δὲν ἔδειξε εἰδικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς στόχους τῶν συμβολιστῶν. Ὁρισμένοι ποιητές, κι ἀνάμεσά τους ὁ Γ. Κάν, τὸν εἶχαν βέβαια ἐκτιμήσει γιὰ τὶς πρῶτες του ἔρευνες σχετικὰ μὲ τὴν ἰσορροπία τῶν δυνάμεων καὶ γι' αὐτὸ ποὺ ἐνιωθαν πὼς ἦταν μιὰ ἀναζήτηση τῆς «ἀπόλυτης ἀποδεσμεύσεως». Ὁ καλλιτέχνης ὅμως δυσπιστοῦσε πάντα σ' αὐτοὺς ποὺ ἔβλεπαν ποίηση στὸ ἔργο του, ἀντὶ νὰ τὸ βλέπουν σὰν ἐφαρμογὴ μιᾶς μεθόδου. Παρορμήσεις μὲ συμβολικὸ χαρακτῆρα βρῆκε στὶς θεωρίες ἑνὸς κάπως ἰδιότυπου σοφοῦ, τοῦ Καρόλου Ἀνρύ. Ὁ Σερά, ὅπως ἔχομε τονίσει, εἶχε τὴν ἔμφυτη ἱκανότητα νὰ παίρνη τὰ πράγματα ἀπευθείας ἀπὸ τὶς πηγές τους. Γιὰ νὰ τὸ ἐπεξηγήσωμε αὐτὸ θά 'πρεπε νὰ θυμίσωμε ὄχι τόσο τὴ ζωγραφικὴ ἢ τὴ φιλολογική του καλλιέργεια, ὅσο τὰ φωτογραφικὰ ντοκουμέντα τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἀσφαλῶς τοῦ ἔκαμαν ἐντύπωση, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια. Στὴν Ὀνφλέρ, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1886, ὁ Σερὰ ζωγράφισε μὲ τρόπο ἀκόμα πιὸ συστηματικό. Τὰ χρόνια ἄλλωστε ποὺ ἀκολούθησαν (1887 - 1888) στάθηκαν ἀποφασιστικὰ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου του. Παραβάλλοντας τὰ σχέδια ποὺ ζωγράφισε μὲ κάρβουνο στὰ καφὲ-κονσὲρ κι ἐκεῖνα ποὺ ἔκαμε γιὰ τὴν *Γκρὰντ Ζάτ*, παρατηροῦμε πὼς προοδευτικὰ πετυχαίνει δυναμικὰ ἀποτελέσματα καὶ μάλιστα ὄχι μὲ τρόπο συστηματικό, ὅπως ὁ Ντεγκὰ ἢ ἀργότερα οἱ φουτουριστές. Ὁ δυναμισμὸς τοῦ Σερὰ δὲν συνδέεται μὲ τὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ μὲ τὴ διαίσθηση μιᾶς φωτεινῆς δομῆς τοῦ χώρου ποὺ μᾶς περιβάλλει, ὅπως περιβάλλει, σὲ κατάσταση γεγονότων, καὶ τὰ δεδομένα τῆς ἐμπειρίας μας. Στὸ βάθος πρόκειται γιὰ τὴ βάση τῆς θεωρίας τοῦ Καρόλου Ἀνρύ: τὴ δυναμογένεια. Δημιουργώντας γόνιμα σημεῖα ἐπαφῆς ἀνάμεσα στὸ αἰσθητικὸ γεγονὸς καὶ τὴ φυσιολογία, ὁ Ἀνρὺ συνέλαβε τὴ νέα σημασία τῆς ὑποκειμενικότητας, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ γινόταν ὅλο καὶ πιὸ δύσκολο νὰ ἔχη κανεὶς τὴν ψευδαίσθηση πὼς εἶναι δυνατὴ ἡ ἀπόλυτα ἀντικειμενικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ Φλωμπὲρ εἶχε κιόλας ὁλοκληρώσει τὸ ἔργο του. Παρὰ τὸ πλῆθος τῶν θεωρητικῶν του ὁρισμῶν, ὁ Ἀνρὺ ἐπανέφερε τὸν Σερὰ στὸ συγκεκριμένο χαρακτῆρα τῆς ζωντανῆς του ἐμπειρίας. Μ' ἄλλα λόγια ὁ Ἀνρὺ στάθηκε γιὰ τὸν Σερὰ ἕνα εἶδος μεσολαβητῆ ἀνάμεσα στὸ συγκεκριμένο καὶ τὸ θεωρητικό.

Ο ΣΕΡΑ ξεπέρασε τὸν Ἐμπρεσιονισμὸ γιατὶ κατόρθωσε νὰ ἐμβαθύνη καὶ ν' ἀνακαλύψη ἕνα πρόβλημα ἀνέκφραστο ὡς τότε: τὴ λειτουργία τοῦ ὑποκειμένου στὶς σχέσεις του μὲ τὸν κόσμο. Ἀπὸ τὸν Ἐμπρεσιονισμὸ τοῦ Μονὲ δὲ λείπει τὸ κριτικὸ

πνεῦμα σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν ἀντικειμενικὴ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας ποὺ ἰσχυρίζονταν ἀκόμα ὅτι ἔδιναν ὁ Ντελακρουὰ καὶ ὁ Κουρμπέ. Ὁ Σερὰ ὅμως παρατηρεῖ πὼς ἡ κριτικὴ αὐτὴ ἐνέργεια δὲν πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ ὁδηγῆ τὴν ἐμπειρία μας σ' ἕναν ἀκαθόριστο ὑποκειμενισμό, ὅπως θὰ κάμη ἡ συμβολικὴ ζωγραφικὴ ἀπ' τὸν Μονὲ τῶν τελευταίων χρόνων ὡς τοὺς κυβιστές, περνώντας ἀπ' τοὺς «φώβ». Ἔτσι, ἐνῷ ὁ Σεζὰν κατάλαβε πὼς ἀνάμεσα στὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα καὶ τὸ ὑποκείμενο δημιουργεῖται ἕνα σύστημα ποὺ συμπίπτει μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς συμμετοχῆς μας στὴ δυναμικὴ τοῦ δημιουργήματος, οἱ κυβιστές, μὲ τοὺς κώνους καὶ τὶς σφαῖρες τους, φτάνουν στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ βασικὸ πρόβλημα εἶναι νὰ πραγματοποιήσουν κάτι αἰσθητικό, ποὺ νὰ ἐξαίρη τὴν προσωπικὴ δημιουργία. Ὁ Μονέ, ρομαντικὸς ἐμπρεσιονιστής, στέκεται μεσοδρομὶς ἀνάμεσα στὴν ἀδιαφορία καὶ τὴ συμμετοχὴ στὸν κόσμο. Τὸ ἔργο του μᾶς ἀφαιρεῖ τὴν ψευδαίσθηση τῆς αὐτονομίας τῆς ἀνθρώπινης φύσεως, ποὺ τροφοδοτεῖ τὴν καθημερινή μας ζωή. Ὁ ὀρθολογισμὸς τοῦ Σερὰ δὲ γεννήθηκε, ὅπως τοῦ Πιέρο ντελλὰ Φραντσέσκα (καὶ τοὺς συνέκριναν συχνά), σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ ἀνθρώπινη φύση, ἔχοντας δημιουργήσει τὸ δικό της πολύπλοκο σύστημα, θεωροῦσε τὴ φύση ὑποκατάστατη καὶ κατακερματισμένη. Ὁ ὀρθολογισμὸς τοῦ Σερὰ εἶναι ἀδιάκοπα ἕτοιμος νὰ ὑπακούση σὲ μιὰ ἀνέκφραστη διαίσθηση. Ἂν καὶ δὲ βρίσκει ὑποστήριξη οὔτε ἐπιβεβαίωση σὲ κάποιο ἐξωτερικὸ σύστημα ποὺ νὰ τὸν ἐνισχύη, δὲν παύει νά 'ναι βαθύτατα συγκινητικὸς καὶ πειστικός.

Στὴν *Παρέλαση* τοῦ 1887 - 1888 ὁ Σερὰ πετυχαίνει ν' ἀναμίξη τὰ στοιχεῖα τοῦ πίνακα σ' ἕνα χωροχρονικὸ σύστημα ἐλαστικὸ καὶ κινητό, ποὺ εἶναι ἡ θεμελιακὴ ἀρχὴ τῆς ἐπινοήσεώς του. Ὁ πίνακας αὐτὸς μᾶς θυμίζει αὐτὸ πού, κατὰ τὸν Γκρός, εἶχε πεῖ ὁ Σερά: πὼς δηλαδὴ ἡ ὅραση τὸν ἔκανε νὰ συλλαμβάνη τὶς ἀξίες πρὶν ἀπ' τὴ γραμμὴ καὶ πὼς δὲν τοῦ συνέβαινε ποτὲ ν' ἀρχίζη ἕνα πίνακα μὲ μιὰ γραμμή. Τὰ χρώματα ἄλλωστε τῶν ἀντικειμένων ἄλλαζαν τὸ σχέδιο. Ἔτσι, ὅσο μεγαλώνει ὁ δυναμικὸς ρυθμὸς τῶν γραμμῶν καὶ τῶν ὄγκων, ὁ Σερὰ μένει πιστὸς στὴ φύση τοῦ ζωγράφου, ποὺ θέλγεται ἀπ' τὸ παιχνίδι τῶν φώτων καὶ τῶν φωτεινῶν σκιῶν ποὺ μὲ ἀδιάκοπες ἐκδηλώσεις πραγματοποιεῖ ἡ ζωή. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἴσως καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Σερὰ γιὰ τὴ θάλασσα, ποὺ ἔχει τὴν ἰδιότητα νὰ τονίζη αὐτὴ τὴν πλευρὰ τῆς ὁράσεως. Κάθε φορὰ ποὺ φεύγει ἀπ' τὸ Παρίσι γιὰ νὰ ζωγραφίση, πηγαίνει πάντα στὶς ἀκτὲς τῆς Βρετάνης καὶ τῆς Νορμανδίας. Στὰ 1887 - 1888 ἐκτὸς ἀπ' τὴν *Παρέλαση* ὁ Σερὰ ζωγραφίζει καὶ τὶς *Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν* (γι' αὐτὲς θὰ κάμη κι ἕνα πιὸ ἐλεύθερο ἀντίγραφο). Ἡ ἐπινόηση τῆς *Παρελάσεως*, ποὺ ἡ πρωτοτυπία της ἔδωσε τολμηρότατα ἀποτελέσματα, ἴσως καὶ νὰ τὸν ἄφησε σ' ἀμηχανία. Κι αὐτὸ ἐξηγεῖ τὸ νατουραλισμὸ τοῦ πίνακα *Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν*, ὅπου λίγες μόνο λεπτομέρειες, ὅπως ἡ ὀμπρέλα ἢ ἡ κόμμωση, παρουσιάζουν μιὰ φωτεινότητα χρωμάτων βγαλμένη ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Ροόντ.

ΣΕ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ὁ Σερὰ καταπιάνεται ἀποφασιστικὰ ν' ἀκολουθήση τὸ δρόμο ποὺ τοῦ ἀνοίγει ἡ *Παρέλαση* καὶ ὑποτάσσεται στὴν ἐσωτερικὴ λογικὴ τῆς ἐπινοήσεώς του, ποὺ ὀνομάστηκε πουαντιγισμὸς (στιγματογραφία) καὶ ποὺ τὴν καταλαβαίνει μὲ ἐξαιρετικὴ ὀξυδέρκεια, χωρὶς νὰ παρασυρθῆ σὲ ἀποτελέσματα φαινομενικὰ γελοῖα.


2

Ἔτσι στὴν *Παραζάλη τοῦ Χοροῦ* ὁ νοῦς καὶ ἡ συγκίνηση τοῦ Σερὰ μοιάζουν νὰ ἐργάζωνται ἀναζητώντας ἔμψυχους, νέους ὀργανισμούς: τὰ πόδια τῶν χορευτριῶν, τὰ φῶτα καὶ οἱ λουλουδένιες διακοσμήσεις ποὺ πλαταίνουν τὴ σύνθεση πέρα ἀπ' τὰ ὅρια τοῦ πίνακα, ὅλο τὸ σφιχτὸ παιχνίδι τῶν δεύτερων ἐπιπέδων. Σύγχρονα μὲ τὸν καταπληκτικὸ καὶ μοναδικὸ πίνακα *Γυναίκα ποὺ πουδράρεται* εἶναι τὰ τοπία τοῦ 1890, ποὺ θεωροῦνταν γιὰ πολὺ καιρὸ ἀπογοητευτικά, ἐξαιτίας τῆς τάσεώς του νὰ κάνη τὰ πράγματα κοινότοπα, ἀνάγοντάς τα στὸ στάδιο σχηματοποιημένων φωτογραφιῶν. Γιατὶ πραγματικὰ ὁ Σερὰ ἀπέδωσε στὴ φωτογραφία τὴν ἀξία μιᾶς ἐπινοήσεως, μ' ὅλες τὶς συνέπειες πνευματικοῦ ἀνοίγματος καὶ ἀπομυστικοποιήσεως ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ μιὰ ἐπιστημονικὴ ἐφεύρεση. Ἡ φωτογραφία ἔφερε ἀναμφισβήτητα στὸν Σερὰ τὴν ἐπιβεβαίωση πὼς ἡ ὅραση εἶναι μιὰ ἐπιφάνεια (ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀμφιβληστροειδοῦς) καὶ πὼς ἡ στιγματογραφία ἀποκτᾶ τόσο μεγαλύτερη σημασία, ὅσο ἀποκαλύπτομε μιὰ δυναμικὴ ὀργάνωση σὲ ἀνάπτυξη. Στὰ θαλασσινά του τοπία, τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα (βάρκες, σπίτια, φάροι) παίρνουν τὴν ὄψη ποὺ ἔχουν στὶς κατασκευὲς τῶν παιδιῶν. Σ' αὐτὴν ὅμως ἰδιαίτερα τὴν περίπτωση πρέπει ν' ἀπορριφθῆ ἡ ἰδέα πὼς ἡ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη ὀφείλει νὰ ἀναφέρεται ὑποχρεωτικὰ στὰ ἀντικείμενα. Στ' ἀριστουργήματά του, ὅπως ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις στὸ *Τσίρκο* τοῦ 1891, ἡ εἰκονογραφικὴ ἐπινόηση εἶναι δεμένη μὲ μιὰν ἐρευνητικὴ ἰδέα: ὁ Σερὰ δὲ βλέπει τὴν πραγματικότητα σὰ μιὰ συνάντηση γνωστῶν στοιχείων ποὺ πρέπει νὰ τὰ ἐξυψώση, ἀλλὰ σὰν πολύπλοκο μυστήριο, μεστὸ ἀπὸ ἐνέργειες ποὺ πρέπει ὅλες ν' ἀνακαλυφθοῦν.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Λ. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΥ

1 - Γραφικὴ παράσταση τῶν κατευθυντήριων γραμμῶν στὴ σύνθεση τοῦ *Τσίρκου*.

2 - *Στὸ Καφέ-Κονσὲρ τοῦ 'Εδέμ,* Ἄμστερνταμ, Κρατικὸ Μουσεῖο, συλλογὴ Βὰν Γκόγκ.

3 - *Γυναίκα ποὺ διαβάζει,* Παρίσι, συλλογὴ de Frenne. (Φωτογραφία Giraudon).

4 - Προκαταρκτικὴ σπουδὴ γιὰ τὴν *Παρέλαση,* Βασιλεία, συλλογὴ Van Hirsh.

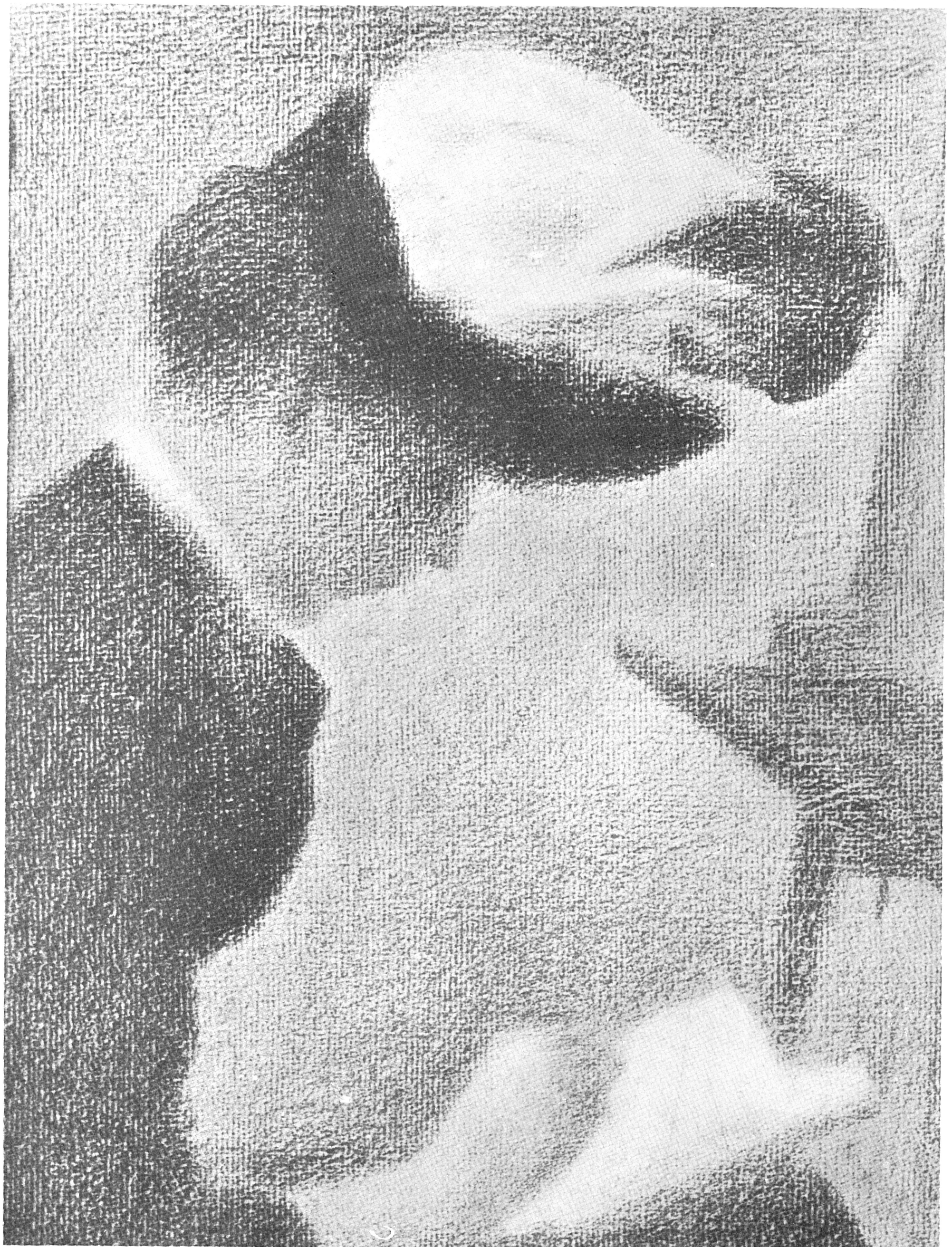
Σερὰ «ὁ ἄγνωστος»

PIERRE CABANNE

ΑΝΘΡΩΠΟΣ-ΜΥΣΤΗΡΙΟ τῆς ζωγραφικῆς, ὁ Σερά, ποὺ ἡ ζωή του εἶναι ἐλάχιστα γνωστή, ποὺ ὁλόκληρο σχεδὸν τὸ ἔργο του βρίσκεται στὰ μουσεῖα τῆς Ἀμερικῆς, δὲν ἔχει κὰν πρόσωπο. Πῶς εἶναι ἄραγε αὐτὸς ποὺ ὁ Ντεγκὰ τὸν θυμᾶται «νὰ κατεβαίνη ἀργά, ντυμένος ἄψογα, μὲ ψηλὸ καπέλο, ἀκολουθώντας τὶς ἐξωτερικὲς λεωφόρους ἀπὸ τὴν πλατεία Κλισὺ ὡς τὴ λεωφόρο Ματζεντὰ γιὰ νὰ πάη στὴν ὥρα του νὰ δειπνήση μὲ τὴν οἰκογένειά του»; Τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν συγχρόνων του, τοῦ Σεζάν, τοῦ Βὰν Γκόγκ, τοῦ Γκωγκέν, ἀντανακλοῦν τὴν ἔνταση, τὸ πάθος, τὴν πίστη... Ἐκεῖνος δὲν φαίνεται νὰ ἦταν καὶ πολὺ ἐκφραστικός, μὲ τὴν ἴσια του μύτη, τὸ πλατύ του μέτωπο, τὰ γλυκὰ μάτια, τὴ γενειάδα καὶ τὸ μουστάκι γέρου φοιτητῆ καὶ μ' ὅλο, ποὺ θύμιζε — μᾶς βεβαιώνει ὁ φίλος του ζωγράφος Ἀμὰν Ζὰν — τὸν ἅγιο Γεώργιο τοῦ Ντονατέλλο, δὲ θὰ πρέπη νὰ τὸν πρόσεχαν πολὺ στὸ δρόμο.

Ὡς τὰ εἰκοσιτέσσερά του χρόνια ἡ ζωή του εἶναι ἄχρωμη. Γεννιέται στὸ Παρίσι — στὶς 2 Δεκεμβρίου 1859 —, σπουδάζει στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν κι ἐκεῖ, στὴ βιβλιοθήκη, ἀνακαλύπτει δυὸ ἔργα ἀποφασιστικὰ γιὰ τὸ μέλλον του, τὴ «Γραμματικὴ τῶν τεχνῶν τοῦ σχεδίου» τοῦ Καρόλου Μπλὰν καὶ τὸ «Περὶ τοῦ νόμου τῆς ταυτόχρονης ἀντιθέσεως τῶν χρωμάτων» τοῦ φυσικοῦ Σεβρέλ. Ἐργατικός, μεθοδικὸς ἀναλυτής, ὁ Σερὰ εἶναι ἄνθρωπος κάθε ἄλλο παρὰ αὐθόρμητος. Παρακινημένος ἀπὸ τὰ διαβάσματά του, ὀνειρεύεται μιὰ τέχνη πού, θεμελιωμένη σὲ ἐπιστημονικὰ καθορισμένους νόμους, θὰ ἦταν ἕνα εἶδος ἀπόλυτου ἀπέναντι στὴ ρευστότητα τοῦ κόσμου. Ἐρευνᾶ συστηματικὰ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων, τοῦ Ντελακρουὰ

3



προπάντων, καὶ μαζεύει ἕναν ἀπέραντο θησαυρὸ θεωρητικῶν γνώσεων. Μοναχικός, κλεισμένος στὸν ἑαυτό του, περιμένει — δουλεύοντας χρόνια πολλὰ ἀποκλειστικὰ σχεδὸν τὸ σχέδιο — νὰ γίνη κύριος τῆς εἰκαστικῆς γλώσσας ποὺ ἐπεξεργάζεται. Θαυμάζει τοὺς ἐμπρεσιονιστές, ἀλλὰ διακηρύσσει πὼς «θὰ ξανακάμη ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅλα ὅσα ἔκαμαν».

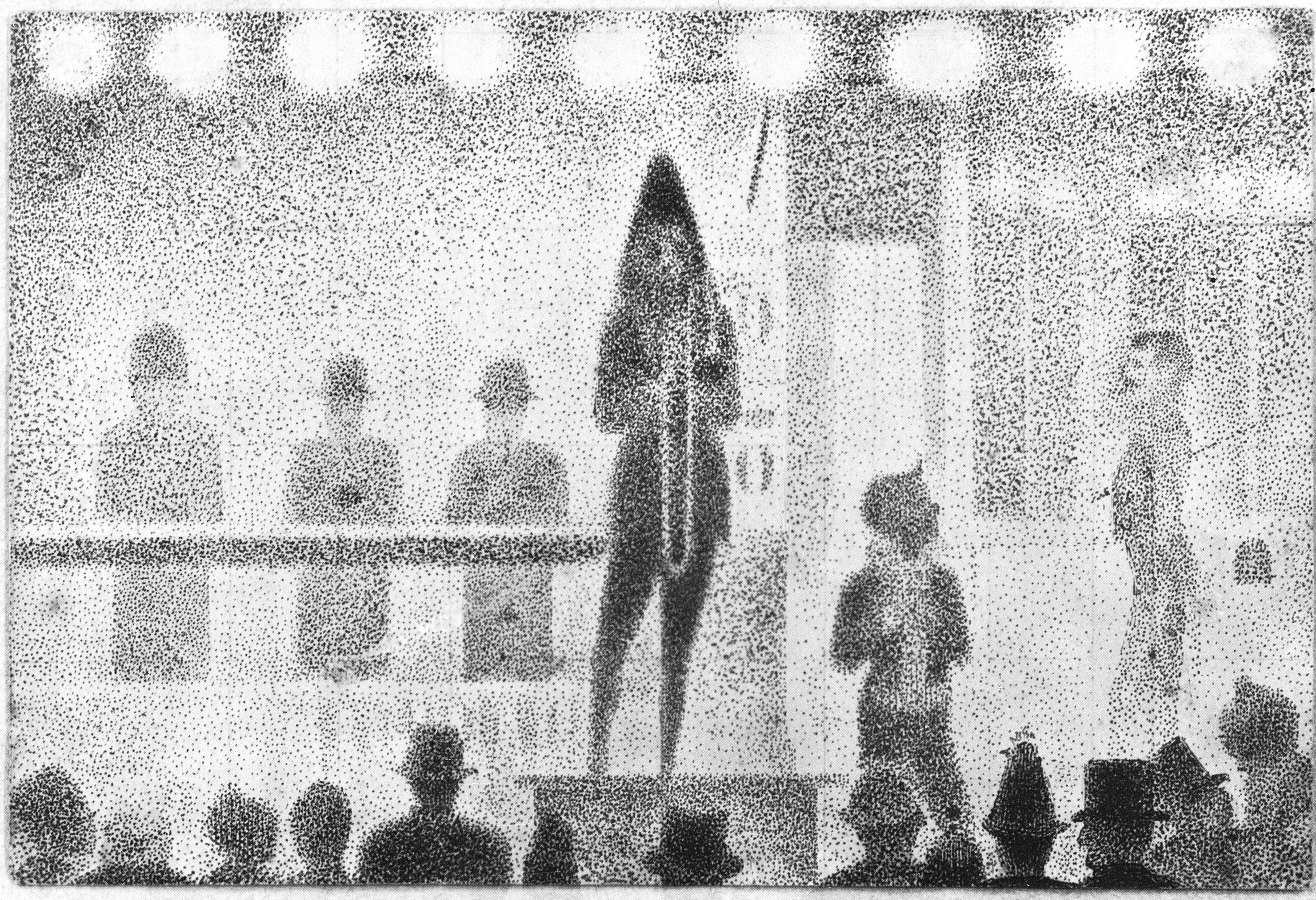
Ὁ Σερὰ γυρεύει νὰ ὑποκαταστήση τὴν ἐντύπωση μὲ τὴ χρωματικὴ κατασκευή, ποὺ βασίζεται ὄχι στὴν ἔξαρση τοῦ ματιοῦ, ἀλλὰ στὴν ἀνάλυση καὶ τὴ σκέψη. «Ἂν ἡ κάθε λεπτομέρεια», ἔλεγε ὁ Ντελακρουά, «προσφέρη μιὰ τελειότητα, σπάνια ἡ συγκέντρωση αὐτῶν τῶν λεπτομερειῶν δίνει ἐντύπωση ἰσοδύναμη μ' ἐκείνη ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὸ σύνολο κι ἀπ' τὴ σύνθεση». Ἡ σύνθεση, αὐτὸς εἶναι ὁ σκοπὸς ποὺ ἔταξε στὸν ἑαυτό του ὁ ζωγράφος. Δὲν ξεθάρρεψε νὰ πιάση τὰ πινέλα παρὰ μόνον ὅταν ἔμαθε πῶς νὰ ὀργανώνη τὸν πίνακά του — ἀρχίζει συνετὰ ἀπὸ πίνακες μικρῶν διαστάσεων — καὶ πῶς νὰ δίνη στὸ καθένα ἀπ' τὰ πολύχρωμά του στίγματα μιὰ ζωὴ συνθετική. Ἡ μεθοδική του πρόοδος τὸν ὁδηγεῖ ἀπὸ σπουδὴ σὲ σπουδὴ στὸ *Μπάνιο στὴν Ἀνιὲρ* τοῦ 1883, καὶ τρία χρόνια ἀργότερα στὴν *Κυριακὴ στὴν Γκρὰντ Ζάτ*, ὅπου γιὰ πρώτη φορὰ ἐφαρμόζεται μὲ ἐπιστημονικὴ αὐστηρότητα ἡ θεωρία τοῦ ὀπτικοῦ μίγματος, τῆς διαιρέσεως τῶν τόνων. Βάζει τὸ ἕνα πλάι στὸ ἄλλο μὲ σχολαστικὴ ἀκρίβεια ἀναρίθμητα μικρὰ στίγματα ἀτόφιων χρωμάτων πού, σύμφωνα μὲ τὶς θεωρίες τοῦ Σεβρέλ, ἀναπλάθουν ἐπάνω στὸν ἀμφιβληστροειδῆ τὰ μίγματα ποὺ ἀντιλαμβάνεται τὸ μάτι καὶ τοὺς δίνουν, μὲ ἀφετηρία τὸ ἡλιακὸ φῶς, τὴν ἀκτινοβολία ἐκείνη ποὺ θὰ μείνη χαρακτηριστικὴ τῶν ἐκπληκτικῶν — καὶ σπάνιων — συνθέσεων τοῦ Σερά. Ὁ Νεοεμπρεσιονισμὸς (ὁ ἴδιος θὰ προτιμοῦσε «Χρωμο-λουμιναρισμὸς») γεννιέται μὲ τὴν *Κυριακὴ στὴν Γκρὰντ Ζάτ*, ποὺ κανεὶς φυσικὰ δὲν τὴν κατάλαβε καὶ ποὺ ἡ κριτική, μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, τὴν ὑποδέχεται μὲ σαρκασμούς. Ἕνας νεαρὸς ζωγράφος, ὁ Βενσὰν Βὰν Γκόγκ, περνᾶ ὧρες ὁλόκληρες νὰ τὴν κοιτάζη ἀναστατωμένος.

Ὁ Σερὰ ἐπαληθεύει τὰ πειράματά του μπροστὰ στὸ τοπίο καὶ πηγαίνει νὰ ζωγραφίση στὴν Ὁνφλέρ. Ἔπειτα ἀρχίζει τὶς *Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν* καὶ τὴν *Παρέλαση*. «Μὴν ψάχνετε γιὰ ποίηση σ' αὐτὰ ποὺ κάνω», γράφει στὸν Πισσαρρό. «Τὴ μέθοδό μου ἐφαρμόζω, τίποτ' ἄλλο». Εἶναι ἀλήθεια, ἀλλὰ πὼς νὰ ξεφύγη κανεὶς τὴ μαγικὴ γοητεία τῶν πινάκων του, τὸ μυστήριό τους; Τίποτα δὲν κινεῖται, κι ὅμως ὅλα ζοῦν μὲ μιὰ κρυφὴ ζωή, μ' ἕνα ἀνεπαίσθητο ἐσωτερικὸ τρεμούλιασμα, μέσα σ' ἕνα ἀλλόκοσμο μεταλλικὸ φῶς ποὺ ξεχωρίζει τὶς μορφές, ἀκίνητους κομπάρσους ἑνὸς θεάματος ποὺ προσηλώθηκε στὴν αἰωνιότητά του.

Ὁ Σερὰ δὲν βγαίνει ποτὲ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριό του. Δὲν συχνάζει στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους, ἀλλὰ ἔχει ὀπαδούς: τὸν Σινιάκ, τὸν Ἀνγκράν, τὸν Ντυμπουὰ-Πιλλέ, τὸν Ἀμὰν Ζάν, τὸν Κρὸς καί, γιὰ λίγο καιρό, τὸν Πισσαρρό. Κυριότερος ὑποστηρικτής του εἶναι ὁ Φελὶξ Φενεόν, ποὺ θὰ διαδώση τὶς θεωρίες του μὲ θάρρος καὶ μὲ πάθος. Κοντά του ζῆ μιὰ διακριτικὴ γυναίκα, ἡ Μαντελὲν Νομπλόκ, ἡ μισόγυμνη μορφὴ στὴ *Νέα γυναίκα ποὺ πουδράρεται*, ἔργο ποὺ ἐκθέτει στοὺς Ἀνεξάρτητους στὰ 1890. Στὸ *Τσίρκο*, τὴν ἴδια χρονιά, προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχη ἕνα εἶδος δυναμισμοῦ τῆς κινήσεως, ἀλλὰ τὸ μόνο ποὺ κατορθώνει εἶναι νὰ πνίξη τὸ θέμα του σὲ μιὰ ψυχρὴ ἀκρίβεια. Τὸ τεχνικὸ ἐπίτευγμα ὑποσκελίζει αὐτὴ τὴ φορὰ τὴ ζωή.

«Ποῦ τραβᾶ ὁ Σερά;», ἀναρωτιοῦνται οἱ φίλοι του. Τὸ ἐρώτημα ἔμεινε ἀναπάντητο. Τριανταδύο χρόνων, στὶς 29 Μαρτίου, πεθαίνει. Γιὰ χρόνια τὸ ἁγνὸ αὐτὸ θαῦμα τῆς γαλλικῆς τέχνης θ' ἀγνοηθῆ ἢ θὰ περιφρονηθῆ καὶ τὰ κυριότερά του ἔργα θὰ φύγουν ἕνα-ἕνα γιὰ τὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Ἂν τὸ *Τσίρκο* βρίσκεται στὸ Λοῦβρο, εἶναι γιατὶ τὸ δώρησε σ' αὐτὸ ἕνας Ἀμερικανός, ὁ Τζὼν Κουήν.

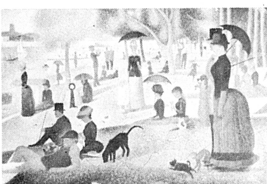
4



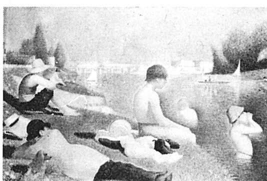
Οἱ πίνακες



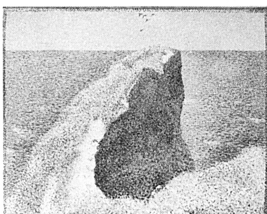
I. Ο ΕΡΓΑΤΗΣ ΠΟΥ ΣΠΑΖΕΙ ΠΕΤΡΕΣ (1882 — 15 × 24 έκ.). *Οὐάσιγκτον, συλλογὴ κ. καὶ κας Melton.* — Ὁ Σερὰ ἀξιοποιεῖ όρισμένες ἀρχὲς τοῦ Κορό: τὴν ἐπίτευξη τῆς φωτεινῆς ἁρμονίας μ' ἕναν ἀδιάκοπο ἔλεγχο τοῦ χρώματος. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τὸ ἐμπρεσιονιστικὸ μοτίβο ἐξουδετερώνεται. Οἱ πινελιές του τείνουν νὰ δημιουργήσουν μιὰ ἐπιφάνεια παραδοσιακὴ ἀκόμα.



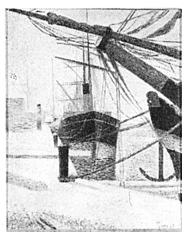
II - III. ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΓΚΡΑΝΤ ΖΑΤ (1884 - 1885, 207 × 308 έκ.). *Σικάγο, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης.* — Ἐδῶ τὸ εὖρος καὶ ἡ προσηλωμένη προοπτικὴ δίνουν στὸ ἔργο μιὰ ἐξωχρονικὴ διάσταση. Ὁ πίνακας, ἂν καὶ πρωτότυπος, ἀνήκει στὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ ἐπινοητικότητα τοῦ Σερὰ δὲν ἦταν πολὺ πλούσια. Τὸ θέμα ἔχει συχνὰ χρησιμοποιηθῆ στὴ ζωγραφική.



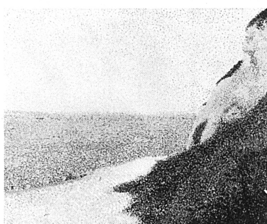
IV. ΜΠΑΝΙΟ ΣΤΗΝ ΑΝΙΕΡ (1883 - 1884 — 201 × 302 έκ.). *Λονδῖνο, μὲ τὴν ἄδεια τῶν ἐπιτρόπων τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης.* — Πολλὰ στοιχεῖα στὸν πίνακα αὐτὸν προέρχονται ἀπὸ τὴν παιδεία τοῦ Σερά, ἀπ' τὸν Πυβὶ ντὲ Σαβάν, τὸν Κορό, τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς καὶ τὸν Πιέρο ντελλὰ Φραντσέσκα. Ἡ διαβάθμιση τῶν ἀνταυγειῶν ἐναρμονίζεται σὲ σχέση μ' ἕνα κυρίαρχο φωτεινὸ σημεῖο.



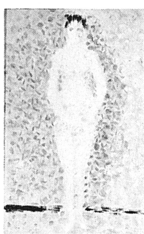
V. ΤΟ ΑΚΡΩΤΗΡΙ ΤΟΥ ΧΟΚ (1885 — 65 × 82 έκ.). *Λονδῖνο, μὲ τὴν ἄδεια τῶν ἐπιτρόπων τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης.* — Τὸ βασικὸ στοιχεῖο ποὺ συνθέτει τὸν πίνακα δὲν εἶναι πιὰ τὸ προφὶλ ἑνὸς ἀνθρώπου ἢ ἡ σιλουέτα ἑνὸς δένδρου. Εἶναι ἡ φωτεινὴ νότα ποὺ συντάσσεται αὐτόματα σύμφωνα μὲ μιὰν ἁρμονία ἀνάμεσα στὶς ἐπιταγὲς τῆς ὁράσεως καὶ τῶν ἐλεύθερων παρορμήσεων.



VI. ΜΙΑ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΛΙΜΑΝΙΟΥ ΤΗΣ ΟΝΦΛΕΡ (1886 — 80 × 63 έκ.). *Ὄττερλο, Βασιλικὸ Μουσεῖο Κρέλλερ - Μύλλερ.* — Οἱ διαγώνιες, οἱ σκοτεινὲς ἐπιφάνειες ποὺ διαγράφονται ἐπάνω στὸ φωτεινὸ βάθος δημιουργοῦν μιὰ «γνώριμη» ἐντύπωση. Ὁ Σερὰ ὅμως δὲν παρασύρεται ποτὲ σ' εὔκολες λύσεις. Ξάρτια καὶ σχοινιὰ ὑφαίνουν μιὰν ἀνάλαφρη ἀτμόσφαιρα ποὺ χαϊδεύει τὸ μάτι.



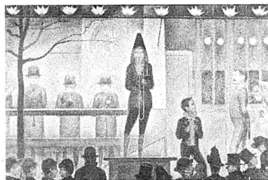
VII. Η ΑΜΜΟΥΔΙΑ ΤΩΝ ΜΠΑ-ΜΠΥΤΕΝ (1886 — 66 × 82 έκ.). *Τουρναί, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Στὸ *Ἀκρωτήρι τοῦ Χὸκ* ὑπῆρχαν ἀκόμη ἴχνη τῆς «σκουπιστῆς πινελιᾶς» τῶν πρώτων χρόνων. Τὰ τοπία τοῦ 1886 ἀντίθετα ἔχουν ἐκτελεσθῆ μὲ τὴ μύτη τοῦ πινέλου. Ὁ καλλιτέχνης ἀποσπᾶται ἀπὸ τὴν ἄμεση ἐπιρροὴ τῆς ὁράσεως κι ὁ χῶρος ἐδῶ δὲν ἔχει βάρος.



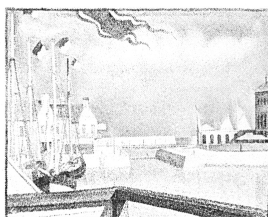
VIII. ΜΟΝΤΕΛΟ ΟΡΘΟ, ΚΑΤΑ ΜΕΤΩΠΟ (1886 - 1887 — 26 × 16 έκ.). *Παρίσι, συλλογὴ Renaud.* — Τὸ σχεδίασμα αὐτό, ζωγραφισμένο ὅπως οἱ σπουδὲς γιὰ τὴν *Γκρὰντ Ζάτ*, εἶναι μιὰ σπουδὴ γιὰ τὸν πίνακα *Οἱ γυναῖκες ποὺ ποζάρουν*. Ἐδῶ ὁ Σερὰ πλησιάζει πολὺ τοὺς ἐμπρεσιονιστές. Στὴν ἐλεύθερη ὅμως πρόοδο τῶν φωτεινῶν λάμψεων εἶναι αἰσθητὸς ὁ δεσμὸς μὲ τὴν *Παρέλαση*.



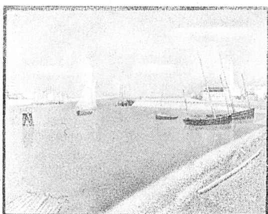
IX. ΜΟΝΤΕΛΟ ΚΑΘΙΣΤΟ, ΠΡΟΦΙΛ (1887 — 25 × 16 έκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Στὸν τελικὸ πίνακα *(Οἱ Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν)* ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ θὰ εἶναι διαφορετική. Τὰ περιγράμματα περιορίζουν τώρα ὅλο καὶ λιγότερο τὸ ἀντικείμενο καὶ ὑποδηλώνουν τὶς γραμμὲς - κλειδιὰ μὲ φωτεινὲς διακυμάνσεις. Τὸν ἴδιο φωτεινὸ κύκλο θὰ βροῦμε γύρω ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς *Παρελάσεως*.



X - XI. Η ΠΑΡΕΛΑΣΗ (1887 - 1888 — 100 × 150 έκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο Τέχνης: δωρεὰ Stephen C. Clark, 1960.* — Τὸ θέαμα τῆς πραγματικότητας, στὸ βαθμὸ ποὺ μᾶς παρασύρει, εἶναι κατάφορτο μ' ἕνα δυναμισμὸ ποὺ εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς ζωῆς, ἀντίθετο ἀπὸ κάθε στατικότητα. Ὁ πίνακας αὐτὸς δὲν παριστάνει ἀντικείμενα, ἀλλὰ φωτεινὰ κύματα.



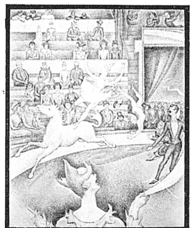
XII. ΤΟ ΠΟΡΤ-ΑΝ-ΜΠΕΣΣΕΝ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ (1888 — 66 × 82 έκ.). *Ὄττερλο, Βασιλικὸ Μουσεῖο Κρέλλερ-Μύλλερ.* — Βλέπομε πῶς ὁ Σερὰ ξέρει καλὰ τὸν διαφορισμὸ τοῦ ντὲ Συπερβὶλ (ποὺ ὁ Ἀνρὺ τὸν θεωρεῖ πρόδρομο) ἀνάμεσα στὶς γραμμικές, τὶς χρωματικὲς καὶ τὶς φωτεινὲς ἐντυπώσεις, τὶς χαρούμενες, τὶς ἤρεμες καὶ τὶς θλιμμένες. Ἐδῶ θέλησε νὰ δώση ἕνα αἴσθημα εὐφορίας.



XIII. ΤΟ ΚΑΝΑΛΙ ΤΗΣ ΓΚΡΑΒΕΛΙΝ (1890 — 73 × 93 έκ.). *Ὄττερλο, Βασιλικὸ Μουσεῖο Κρέλλερ-Μύλλερ.* — Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πῶς τὸν καλλιτέχνη τὸν τράβηξε ἡ φωτογραφικὴ ὅραση, σὰν νὰ εἶχε τὴν πρόθεση νὰ μιμηθῆ τὴ λειτουργία τῆς φωτογραφικῆς μηχανῆς. Ἐντυπώνει στὸν πίνακα, σὰ σὲ φωτογραφικὴ πλάκα, τὰ ἀπειράριθμα σημεῖα τοῦ χώρου.



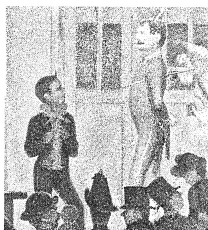
XIV. Η ΠΑΡΑΖΑΛΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ (1889 - 1890 — 169 × 141 έκ.). *Ὄττερλο, Βασιλικὸ Μουσεῖο Κρέλλερ-Μύλλερ.* — Ὁ Σερὰ ἔκανε συλλογὴ ἀπὸ ἀφίσες τοῦ Σερέ. Ἐδῶ εἰδικὰ ἡ σύνθεση εἶναι περισσότερο τυπική, ὅπως σὲ μιὰν ἀφίσα. Σὲ ὁρισμένες ὅμως λεπτομέρειες ἡ ριπιδωτὴ κίνηση, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται σὲ πολλὰ σημεῖα, καθορίζει τὴ δομὴ τοῦ πίνακα.



XV. ΤΟ ΤΣΙΡΚΟ (1890 - 1891 — 186 × 150 έκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ καλλιτέχνης πέθανε προτοῦ τελειώση αὐτὸ τὸν πίνακα, ποὺ ἐδῶ εἰκονίζεται ἕνα του σχέδιο μὲ χρώματα. Ὁ Σερὰ θέλει νὰ ὑποδηλώση μιὰ σκηνὴ μὲ πολλαπλὰ καὶ πολυσήμαντα στοιχεῖα. «Σκάβω τὴν ἐπιφάνεια γιὰ νὰ σᾶς κάμω νὰ καταλάβετε τὸν ἀσταμάτητο ὀργασμὸ τῶν γεγονότων», ἔχει γράψει ὁ καλλιτέχνης.



XVI. ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΠΟΥΔΡΑΡΕΤΑΙ (1890 — 95 × 79 έκ.). *Λονδῖνο, Ἰνστιτοῦτο Κουρτώ.* — Στὸν πίνακα αὐτόν, ποὺ παρουσιάσθηκε στοὺς Ἀνεξάρτητους στὰ 1890, ἡ ἱεροτελεστία τῆς θηλυκότητας ξεπερνᾶ τὴν κοινοτοπία τοῦ «μοτίβου». Δὲν ἐπιδιώκει νὰ καταξιώση τὸ ἀντικείμενο σ' ἕνα ἐξωχρονικὸ ἀπόλυτο, ἀλλὰ νὰ ἐξάρη τὸ ἀκατάλυτο τοῦ καθημερινοῦ.



XVII. Η ΠΑΡΕΛΑΣΗ (λεπτομέρεια). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο Τέχνης, δωρεὰ Stephen C. Clark, 1960.* — Τὰ κεφάλια στὸ πρῶτο πλάνο δημιουργοῦν μιὰ συνέχεια ποὺ, χάρη στὴν κίνηση τῶν διαγώνιων, εἶναι τὸ ἄκρο ἀντίθετο τῆς στατικότητας. Ἡ μελέτη τῆς ἀποσυνθέσεως τοῦ φωτεινοῦ πρίσματος ὑπαγορεύει λύσεις χρωματικές, σύμφωνες μὲ τὸ δυναμισμὸ αὐτόν.

I









IV



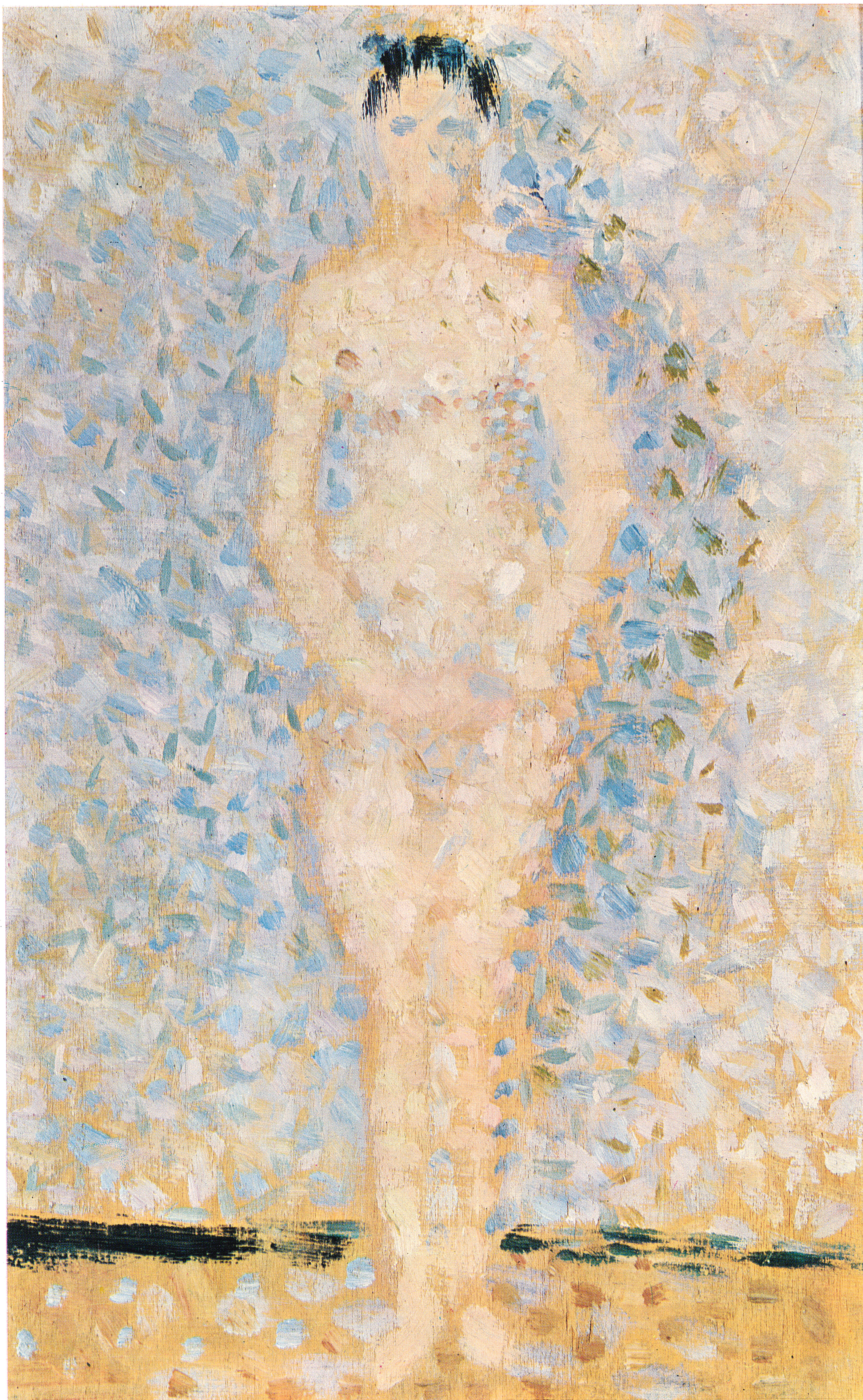


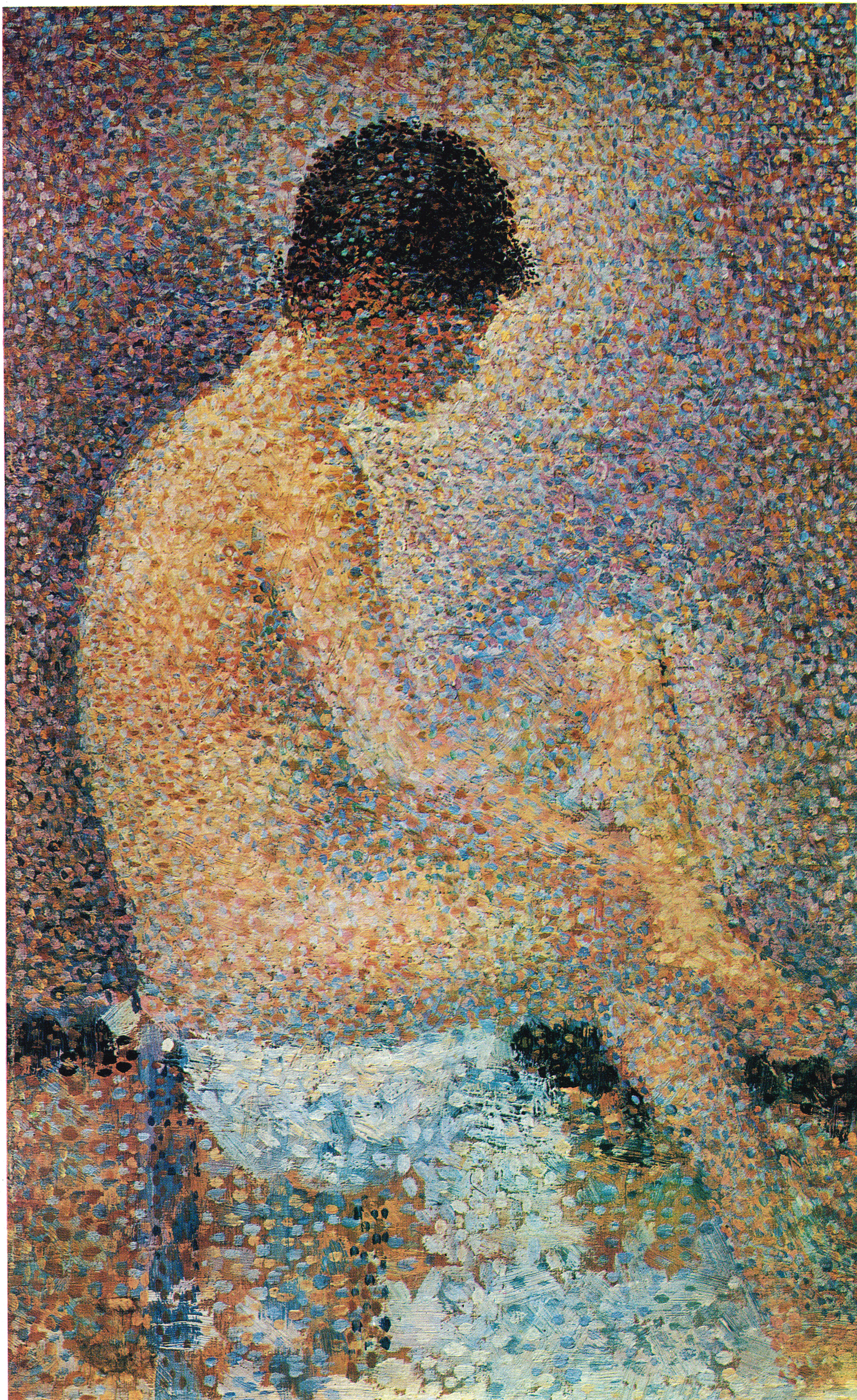
VI



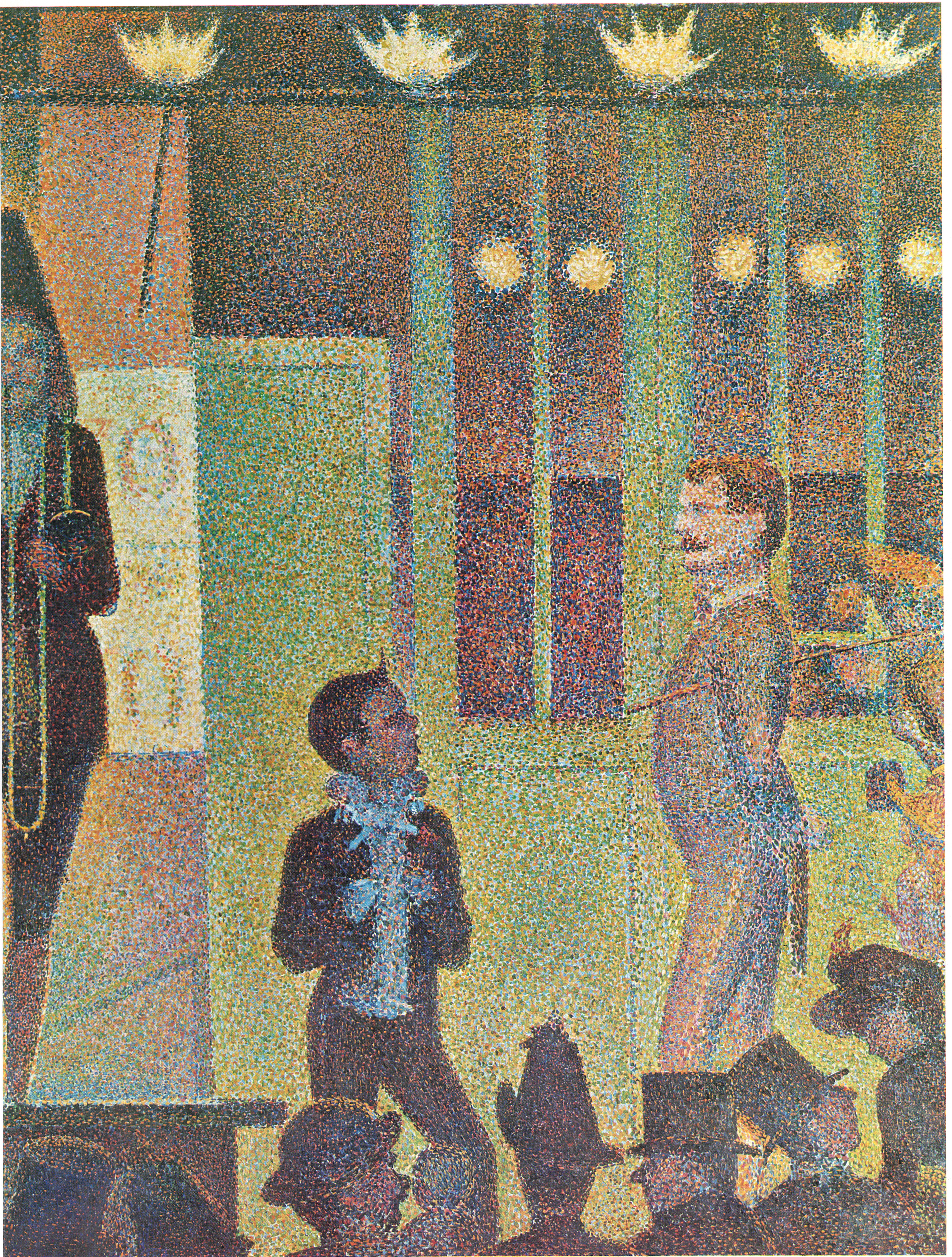
VII





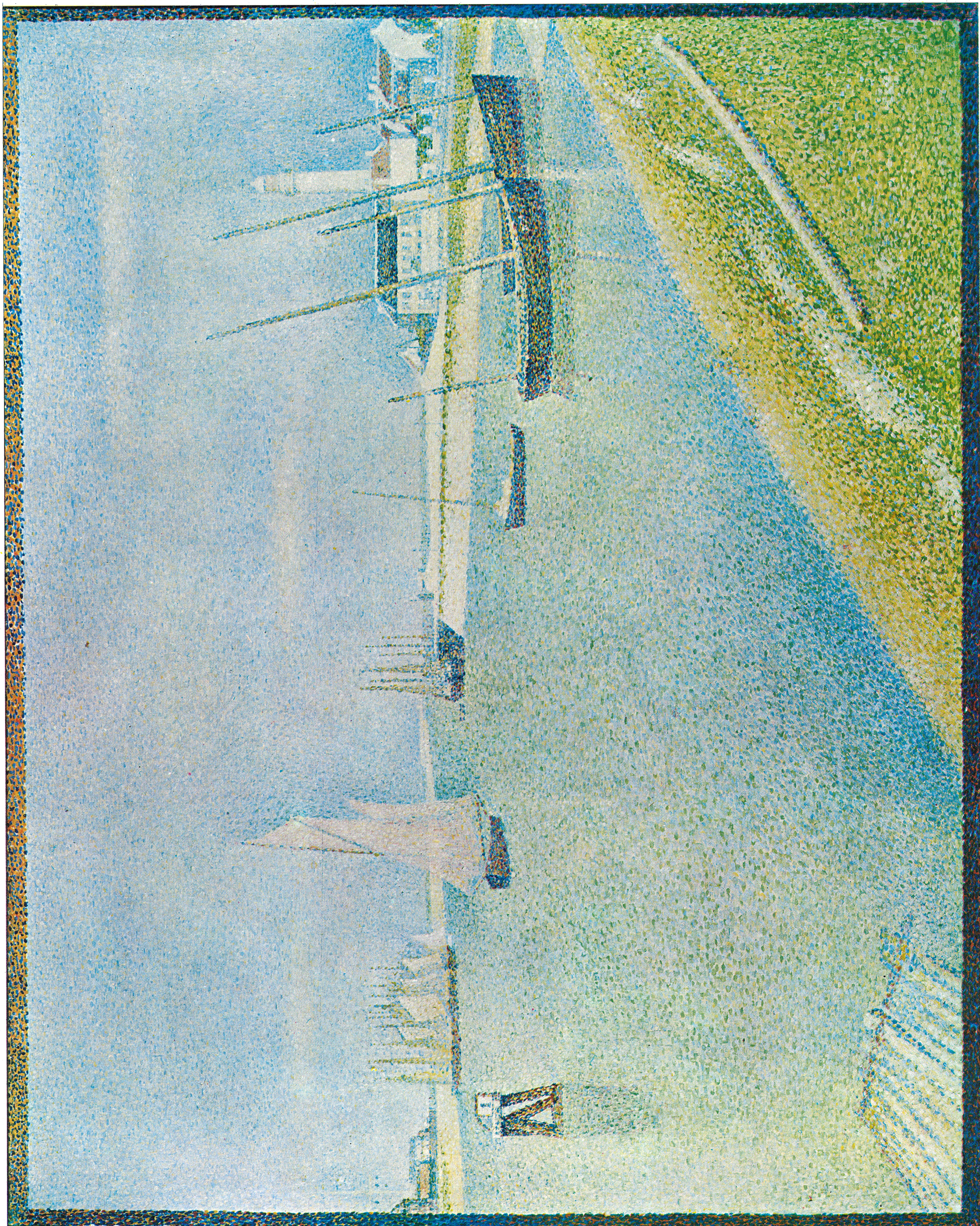


















Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Ἔγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ ὅσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλοὺζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντομα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ - Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ρούμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἠλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ τιμή του καὶ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.